DOI:10.14137/j.cnki.issn1003-5281.2007.05.024



# 胡乐在隋唐燕乐中的地位及影响探析

赵 青

(淮阴师范学院 中文系, 江苏 淮安 223001)

[摘 要]隋唐时代影响最大的外族音乐,是来自西域的乐舞。除西域外,其他各方的少数民族也都有音乐文化输入。但无论就律制、乐器而言,还是就旋律财富而言,胡乐对当时汉乐的影响都是突出而具有代表性的。隋唐五代是一个新声辈出的时代,而对新声的追求,又沟通了宫廷燕乐和民间音乐。胡地的俗乐更是在唐代社会各阶层中传播最广,影响最深。至此,胡乐在隋唐燕乐中的地位得以空前提高,影响到了宫廷音乐的各个方面。

[关键词]胡乐;隋唐燕乐;地位;影响

[中图分类号]I206.2 [文献标识码]A [文章编号]1003-5281(2007)05-0106-04

隋唐时代影响最大的外族音乐,是来自西域的乐舞。除西域外,东方的高丽、百济,南方的天竺、扶南、骠国、林邑,北方的鲜卑、吐谷浑、部落稽,都有音乐文化输入。但无论就律制、乐器而言,还是就旋律财富而言,胡乐对当时汉乐的影响都可以龟兹乐及其他西域乐作为代表,胡地的俗乐更是在唐代社会各阶层中传播最广,影响最深。至此,胡乐在隋唐燕乐中的地位得以空前提高,影响到了宫廷音乐的各个方面。下面就围绕这一现象作一粗浅探析。

## 一、关于胡乐、燕乐及"胡乐入华"的简略阐释

胡乐,主要指中国古代西域一带及北方少数民族的音乐,包括乐曲、歌舞等。燕乐,本意指宫廷宴会之乐。沈括在《梦溪笔谈》中谈道:"自唐天宝十三载,始诏法曲与胡部合奏,自此奏乐全失古法,以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐。"[1](卷5)这里的"宴乐",即燕乐,其本意仍为宫廷宴会之乐。但沈括从乐律角度提出了燕乐与"先王之乐"、前世之乐的区别,便为燕乐的成立和合理化提供了一个基础。

隋唐时代的燕乐有广义和狭义之分。狭义的燕乐主要指十部伎、二部伎等音乐品种。而广义的燕乐,按宋人习惯应是指称雅乐以外的全部艺术性的音乐(实际上,唐代的雅乐已非纯雅,其中也杂揉了胡乐的成分。这在下文会有所论及)。"燕乐"一名虽然能够反映隋唐时代以教坊乐为代表的俗乐的本质,但广义的燕乐并不是用"俗乐"一词即可代替的。按隋唐人的习惯用法,俗乐并不包括宫廷燕乐(十部伎、二部伎、法曲、凯乐等);反

[收稿日期]2007-05-08

[作者简介]赵青,女,淮阴师范学院中文系讲师,华东师范大学中文系硕士。

之，宫廷燕乐的性质在隋唐时候已经发生了很大变化，即大量注入了胡乐、俗乐成分，已同雅乐（祭祀天地、祖宗、鬼神的音乐）有了本质的区别。如著名大舞曲《破阵乐》便源于军中歌谣，并曾演于散乐。所以，与作为“先王之乐”的雅乐相区别的音乐，不仅有俗乐，而且有宫廷仪式的燕乐。我们知道，作为汉魏六朝流行音乐总称的“清乐”（即“清商乐”）一名，是在隋唐之际，即在它取得完成形态时正式确定下来的；同样，作为隋唐之际流行音乐总称的“燕乐”一名，也是在宋代才被正式确定。《梦溪笔谈》卷六说：“今教坊燕乐，比律高二均弱。”“今之燕乐二十八调，布在十一律。”[1](卷6) 二十八调，实际上是从乐学角度对一批音乐的概括。这里的“燕乐”已经超出了宫廷燕享之乐的范围，而把教坊乐、二十八调系统的俗乐都包括在内了。由此可知，宋人所理解的燕乐，是具备新和俗两大特点的音乐。从这时起，燕乐作为新俗乐的集中表现，遂获得比较确定的涵义。后人正是在这一意义上使用燕乐一名的。他们把南宋初期蔡元定的燕乐二十八调称为俗乐二十八调，用燕乐概念代表了隋唐音乐史中乐律、乐制、乐种等各方面的新的创造。论及至此，我们可以作出如下概括：隋唐燕乐，是对隋唐五代新的艺术性音乐的总称。

隋唐五代是一个新声辈出的时代，而对新声的追求，又沟通了宫廷燕乐和民间音乐。由于南北统一、经济文化的繁荣，由于隋唐君主采取了一些有利于新声发展的举措，中原音乐、南方音乐、西域音乐相互交融而形成新的音乐，成为一个自然的趋势。包括教坊乐在内的宫廷燕乐曾一度代表了这一趋势。胡乐入华正是在这样的土壤和气候下以前所未有的规模和速度在社会各阶层中间传播并流行起来的。这里，我们需要对“胡乐入华”的问题作一简略追述，这对我们探讨和理解胡乐在隋唐燕乐中的地位和影响是很有必要的。

中国的音乐文化，历来都是各族人民共同创造的。早在《竹书纪年》中就有关于夏朝后相、少康、后芬、后发时诸夷入舞的记载。据《周礼》、《礼记》、《穆天子传》等典籍记载，周朝已有专门官员掌管四夷之乐及其歌声了，周穆王还曾携带乐队游历远离中原的少数民族地区。秦汉以来，中华民族的统一国家基本形成，賨人的巴渝乐舞、西戎的狄鞮乐，遂成为华夏音乐的组成部分。张骞出使西域传入《摩诃兜勒》曲，编入汉代的鼓角横吹乐。此外，后汉以来关于诸夷音乐伎艺输入的记载也是不绝于书的。南北朝的胡乐流入，不过是这个过程的延续。

不过，“胡乐入华”的局面是在西域从属于内地政权的情况下展开的。内地政权与西域之间的辖属关系可追溯到西汉，与此同时汉初的宫廷中就曾传唱过西域音乐。《西京杂记》卷三载：“（戚夫人）至七月七日，临百子池，作《于阗乐》。”[2](P.5) 司马相如在《上林赋》中描写当时的乐舞盛况，就提到了狄鞮（西戎乐名）之倡。然而，在汉武帝前，胡乐不论是在民间还是在宫廷中都影响甚微。由贾谊在《新书》卷四中曾向朝廷建议用胡戏、戎乐来招待匈奴人之事来看，至少在西汉前期的宫廷音乐中不曾专门设有胡乐。到了武帝时期，张骞出使西域，开通了通往西域的道路，胡乐开始较多地传入中原，其途径或是通过国家使节交往，或是民间的商贾传播，等等。《隋书·音乐志》说：“《天竺》者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎。”“《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。”“《西凉》者，其符氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为《秦汉伎》。”“《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。”又：“（周）太祖辅魏之时，高昌款附，及得其伎，教习以备飨食之礼。”至隋炀帝大业六年，“高昌献《圣明乐》曲，编入《龟兹》。”正是这些因称臣纳贡而东来的乐舞，构成了隋文帝七部伎、隋炀帝九部伎的基础。我们分析一下这些乐舞资料便可知，这些主要通过国家使节交往传入的音乐，与同一族别的其他音乐相比，传入的时间最早；和通过其他途径传来的音乐相比，它们的规模宏大、节目丰富、内容集中，且这些作为少数民族政权和外国宫廷中的音乐，曾经经过选拔和提高，因而是具有一定代表性的外方音乐。

毫无疑问，内地政权对西域的军事占领和政治控制，是西域音乐传入内地的重要条件。当然，使西域音乐的流入出现空前规模的还有其他一些因素，例如，西域同内地的商贸往来，外来佛教的流传与逐渐普及带来了多种音乐伎艺（北魏洛阳的寺会音乐就可以看做西域寺会音乐的一种反映），西

晋末年以后大批少数民族入主中原造成了礼崩乐坏的局面，等等。这些因素也是促成胡地俗乐在唐代社会各阶层中得以传播最广且影响最深的重要原因。

总之，“胡乐入华”是中国古代，尤其是中古时期音乐文化史上持续不断的现象，特别是由汉代至唐前，可谓一直未断。但有一个颇耐寻味的现象是，燕乐及其歌辞的兴盛是在隋唐，而不是在西域诸种乐舞充分输入的北朝。这是为什么呢？

## 二、胡乐的地位在隋唐时期得以空前提高对宫廷音乐的影响

杨隋李唐，其先世都家于匈奴、鲜卑人杂居的武川。杨氏原姓六茹，李氏原姓大野，他们的皇室女系（独孤氏、宇文氏），确凿无疑地属鲜卑民族。这一包括皇族在内的民族成分的改变从一定程度上大大加强了中华民族的包容力和各民族的团结。加之统治者在政治、经济、文化、民族、宗教等方面都实行了较为开明的政策，这就为胡乐与汉族音乐的进一步融合提供了足够的空间和养分。从另一个角度说，隋唐二朝均是以汉民族为主体的幅员广大、民族众多的统一帝国，这一时期中国音乐和各少数民族音乐的关系，遂从聚集这些音乐的过程，进入整理、吸收这批音乐，以建立与新的民族统一体相适合的新音乐的过程。为此，隋唐统治者推行了关陇文化本位的政策，在音乐方面更多地继承了北齐、北周的传统，隋初的开皇乐议，是一次胡汉音乐的大整理。通过这次乐议，胡乐的地位得以空前提高，影响到宫廷音乐的方方面面，并且在宫廷音乐中占绝对优势。

首先，隋唐的雅乐并非纯雅，其中的太常雅乐中就含有胡乐的成分。隋初，颜之推曾因“太常雅乐，并用胡声”，主张依梁代音乐进行校改，结果遭到隋文帝的反对。开皇议乐前所采用的郑译的乐律理论，取自西域乐律，对隋唐两代的雅俗乐都产生了重要的影响。《辽史·乐志》中说：“郑译得西域苏祗婆五旦之声，求合七因八十四调之说，由是雅俗之声，皆此声也。”[3](P.885) 唐代太常雅乐中同样也杂揉了胡乐的成分。唐朝定雅乐时，祖孝孙上奏说：“陈梁旧乐，杂用吴楚之音，周齐旧乐，多用胡戎之伎，于是斟酌南北以考古音，作为大唐雅乐。”[4](《音乐志》P.1041)《旧唐书·舆服志》曰：“开元来，太常乐尚胡曲。”[4](《舆服志》P.1958) 可见唐代雅乐一开始就是胡汉兼采的，这奠定了唐雅乐的基调。

其次，隋唐两代的朝会、宴会音乐，几乎是胡乐的天下。隋开皇初，制定七部伎，其中《龟兹伎》、《天竺伎》、《安国伎》三部乐舞均源自西域，而《国伎》则是北魏时期胡乐和汉乐相结合的《西凉乐》。到了隋炀帝时又增加了《疏勒乐》、《康国乐》两部西域乐舞，设立九部伎。唐贞观十四年，以张文收《宴乐》为首，制定十部伎，其中所增的《高昌乐》，同样是西域乐舞，至此，十部伎中西域乐舞已占到七部，比重最大，且各胡伎皆保留了原有的乐曲、乐器、服饰，彼此间是联合而非融合的关系。这些乐部隶属于太常，用于国家正式的宾、嘉等礼仪仪式。其中《宴乐》一部规模较大，含《景云》、《庆善》、《破阵乐》、《承天乐》四部大舞曲，乐器达28种、31件，居十部伎之冠，而《宴乐》所用乐器则是雅、胡、俗兼备，特别是增加了大方响、尺八、连鼓、鼗鼓、桴鼓、吹叶等诸部未有的新俗乐器。它同《清乐》、《礼毕》相比，明显具有以汉族音乐为基础而吸收胡乐表现手段的特色。从《宴乐》立为十部之首这一点看，十部伎中已表现了融合胡乐于汉乐之中的趋势。《唐六典》卷十四中说：“凡大燕会则设十部伎于庭，以备华夷。”[5](卷14) 看起来是安抚四夷所需，实际上也体现了唐人对胡乐的偏爱。唐玄宗开元、天宝年间，胡乐地位全面提升进而在宫廷音乐中占绝对优势。开元间，制定了二部伎。立部八曲，坐部六曲，大都作于贞观至开元，均属汉族乐曲。其中《宴乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《小破阵乐》，出自十部伎的《宴乐》。其中《大定乐》、《鸟歌万岁乐》、《破阵乐》，后来编入法曲。因此，二部伎实可看做十部伎《宴乐》的一个发展，二者具有共同的性质。立部伎中的《安乐》，刻木为面，着袄，“舞蹈姿制犹作羌胡状”；《太平乐》，又称《五方狮子舞》，“持绳者服饰作昆仑像”；坐部伎中的《鸟歌万岁乐》，“舞三人，绯大袖，并画鸲鹆，冠作鸟像”[4](《音乐志》P.1080)。根据昆仑为南海卷发黑肤民族，鸲鹆产自岭南，二部伎显然杂有少数民族的乐舞成分。立部伎皆擂大鼓，杂以龟兹乐器，坐部伎诸伎也大都使用龟兹乐器，可见二部伎对于十部伎

的胡乐乐器手段有充分吸收。再有，开元十四年，升胡部于堂上；天宝十三载，诏调法曲与胡部新声合作；天宝十三载七月，太乐署供奉曲改名，凡胡曲多作修改，并于太常石刻记录。以上是吸收胡乐的最重要的几个事件。因此，二部伎代替十部伎而成为宫廷燕乐，实际上标志着宫廷燕乐改造胡乐而达到了进一步汉化。

再次，隋唐时横吹乐也多出自于胡乐。《隋书·音乐志》载鼓吹乐中的大角曲："其辞并本之鲜卑。"明代胡震亨在《唐音癸签》卷十二唐鼓吹部"大鼓十五曲"后说："诸曲名似奚契语。考隋志大鼓亦十五曲，其词本之鲜卑，意唐仍其旧尔。"[6](卷12,P.122)

最后，胡乐在唐代民间的流传也极其广泛。李颀《听安万善吹觱(筚)篥歌》所说"忽然更作《渔阳掺》，黄云萧条白日暗。变调如闻《杨柳春》，上林繁花照眼新"、"此乐本自龟兹出，流传汉地曲转奇"，王建《凉州行》云"城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐"等[7](PP.222-323)，都道出了外来音乐流行于唐代民间的一般情况。《旧唐书·音乐志》载："自开元以后，歌者杂用胡夷里巷之曲。"[4](《音乐志》P.1069)"自周隋以来，管弦杂曲数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。"[4](《音乐志》P.1066)由此可见胡乐在民间的普遍流传。

当然，隋唐时期胡乐是否占主流地位，是有一些不同意见的，限于篇幅，在此不加赘述。但有一点是值得肯定的，即胡乐在当时的宫廷音乐即隋唐燕乐中是占绝对优势的，上面的一系列论述无不说明了这一点。

总之，在隋唐燕乐这一新的音乐体系的形成过程中，胡乐扮演了十分重要的角色。西域乐舞在隋唐时代的持续繁荣、胡乐地位的空前提高以及其影响的广远深厚绝不是一种偶然。统治者思想的相对开明及其自身对胡乐的喜爱与倡改，各民族的平等相处，商业、文化等的繁盛与互通，儒释道诸教的共存共荣，尊内攘外观念的打破等，都促进了胡乐自身的发展与兴盛。因而，胡乐在隋唐时代成为宫廷音乐中不可或缺的一部分并影响到宫廷音乐的各个方面，进而在社会各阶层中都激起了大大小小的涟漪，也是势在必然。

**[参考文献]**


[1]胡道静. 梦溪笔谈校证[Z]. 上海：上海古籍出版社，1987.

[2]葛洪集，等. 西经杂记校注(卷3)[Z]. 上海：上海古籍出版社，1991.

[3]脱脱. 辽史·乐志[Z]. 北京：中华书局，1974.

[4]刘昫，等. 旧唐书[Z]. 北京：中华书局，1975.

[5]李林甫，等. 唐六典[Z]. 北京：中华书局，1992.

[6]胡震亨. 唐音癸签[Z]. 上海：上海古籍出版社，1981.

[7]郭预衡. 中国古代文学史(2)[M]. 上海：上海古籍出版社，1998.


**(责任编辑　萨其荣桂)**